Animatógrafo

N.º 72 (3.ª SÉRIE) — LISBOA, 24 DE MARÇO DE 1942 — DIRECTOR, EDITOR E PROPRIETÁRIO: ANTÓNIO LOPES RIBEIRO — PUBLICA-SE ÀS TERÇAS-FEIRAS — PREÇO: 50 CTVS.

Porque dedicamos êste número a «FANTASIA»

De todos os adjectivos que temos ouvido empregar a propósito de «Fantasia», parece-nos um mais conveniente e próprio que qualquer: excepcional.

Os retumbantes qualificativos com que a têm «bombardeado», segundo a moda mavórtica do tempo, — genial, colossal, formidável, magistral, piramidal, etc. — parecem-nos, salvo o devido respeito, despropositados e insignificativos, até mesmo insignificantes, tão perdulàriamente se têm gasto em louvor de outras obras cinematográficas menos dignas de registo e de estudo. Além disso — temo-los como exagerados, pois convém dar a César o que é de César e a Deus o que é de Deus. E parece-nos que, desta feita, Walt Disney se meteu temeràriamente a tentar obra divina, atrevendo-se a cobiçar, moderno Prometeu, o fôgo celeste, para animar as suas simpáticas criaturinhas. E mais nos parece que, em tal cometimento, por não ter sido inteiramente feliz, é justo que tenha o abutre da crítica a debicar-lhe conscienciosamente os fígados, como castigo da sua desmedida ambição.

Trata-se, no entanto, de obra de tal monta, que não é coisa que se possa julgar em quatro penadas, tão olìmpicamente como êle próprio se abalançou a visualizar a música de Bach e de Beethoven, para não falar senão nos dois maiores.

Porque o problema principal é êste: até que ponto uma arte tem direito de parasitar outra para encontrar a sua própria expressão.

Ora o mesmo Walt Disney encontrara já, no campo infinito de possibilidades que a sua prodigiosa técnica lhe oferece, verdadeiros cúmulos cinematográficos. Em alguns dos seus filmes anteriores pode dizer-se que o cinema atingira o seu máximo de clareza, de poesia e de emotividade, desde que se tenha, como nós, o «desenho animado» como a forma mais alta da «criação» cinematográfica, autêntico «limite» das possibilidades de encenação. Cenas há em «Branca de Neve» e em «Pinocchio», em certos Mickeys e em certas Silly Simphonies, que estão muito acima das fastidiosas e pretensiosas elocubrações de «Fantasia». Mas tal afirmação não pode fazer-se gratuitamente, com a mesma sem-cerimónia com que um crítico (?) nos disse, à saída do Tivoli, quando lhe preguntámos o que pensava da fita:

— ó pá! É bestial!...

Pedimos assim a um grupo dos nossos redactores que analisasse atentamente o filme, encarando-o cada um sob determinado ângulo, coando cada um as suas conclusões pelo prisma da sua sensibilidade.

Assim, Fernando Garcia ocupou-se da interpretação visual dos temas musicais; Augusto Fraga da posição de «Fantasia» em relação aos outros desenhos animados; Silva Brandão tratou o problema do filme perante a crítica e Domingos Mascarenhas o problema do filme perante o público; para nós, reservámos a discussão do próprio «processo» de concepção do espectáculo e da sua execução técnica; e por nenhum de nós ter a competência necessária para criticar o «concêrto» pròpriamente dito que serve de pretexto e de «gèratriz» à obra cinematográfica, encarregamos dessa tarefa fundamental o professor Luiz de Freitas Branco, um dos nossos melhores críticos musicais.

Tratámos assim «excepcionalmente» uma obra que consideramos excepcional. Excepcional por ser obra de excepção, e isso em dois sentidos: no de não ser regra geral ver o cinema aspirar a tão elevados páramos (resta saber se com direito a voar, por ora, até tão alto) e no de não serem normalmente assim (felizmente!) os filmes de Walt Disney.

Que o «glorioso estenderete» (como já lhe chamou alguém) seja aureolado por nós, neste jornal, em tôda a sua vangloriosa glória.

ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

UMA FONTE INESGOTÁVEL DE DISCUSSÃO

"FANTASIA"

de DISNEY-STOKOWSKY



Uma imagem da suite «Casse Noisette» de Tchaikowsky interpretada por Walt Disney. Uma libélula-fada presa numa teia de aranha

I

Os fundamentos teóricos e os processos técnicos de «Fantasia»

Na introdução do seu livro «Sinfonia y Ballet», Adolfo Salazar escreveu estas palavras:

A mais alta especulação do artista, que consiste na criação duma obra com desenvolvimento e jôgo das ideias, individualmente e pela sua combinação entre si, dá como resultado a sinfonia, ao passo que cabe pensar que um processo equivalente a esta, como desenvolvimento duma ideia plástica abstracta simplesmente eurítmica, pode dar nascença a uma obra que, no terreno da dança, constituísse o que a sinfonia é no da música.

Tem nitidamente essa ambição, o filme de Walt Disney «Fantasia»; e, para o conseguir, recorreu quási exclusivamente a processos coregráficos, a processos de «ballet», servindo-se do cinema apenas como instrumento ampliador das possibilidades de encenar a dança, e como veículo editorial que permitisse (e grande é o milagre) reproduzi-lo tal e qual pelos écrans do mundo.

Leopold Stokowski, o maestro de «Fantasia», escreveu no prefácio do livro em que Deems Taylor, o comentador do filme, apresenta e explica a obra de Walt Disney:

A música tem qualquer coisa a dizer a cada um; e cada homem, mulher ou criança ouve uma mensagem diferente, mesmo quando estão a ouvir a mesma música,

Outro se ocupará da propriedade dêsses *libretos*, que outra coisa não são os argumentos parciais adoptados para a ilustração de cada trecho musical. Vejamos sòmente a qualidade das figuras.

Socorreu-se pròdigamente Walt Disney da sua fama e até da sua índole de humorista (de humorista genial, se quiserem) para *fazer passar* a grande maioria dos seus atrevimentos de concepção. Gostaríamos de ouvir a opinião de alguém que, nunca tendo visto nenhum dos seus filmes anteriores, travasse conhecimento com o Rato Mickey através da sua incarnação no «Aprendiz de Bruxo», movendo-se ao som da música de Dukas. Temos a impressão de que nunca perdoaria a Disney ter dado as feições dum ratinho esperto à personagem de Gœthe, nem seria capaz de perceber o motivo da escolha. Mas Disney, como qualquer produtor americano, confia cegamente no *star-power*. E jogou pela certa, distribuindo êsse papel a vedeta de tal maneira popular e simpática aos *fans*. Nem recuou sequer perante o sublinhado inútil de trazer o seu *actor* a apertar a mão do maestro e a felicitá-lo, como qualquer cabotino que *cherche son effet*.

De modo que, quanto a pureza sublime de intenções e a intelectualismo puro — temos conversado.

Conta-nos Deems Taylor que foi do «Aprendiz de Bruxo» que nasceu a ideia de fabricar «Fantasia». O *sketch* é, de facto, o que mais perto está da velha maneira de Disney — da sua boa maneira. Por isso resulta como resulta: muito bem.



Mickey incarna em «Fantasia» a célebre personagem que Goethe descreve na balada «O Aprendiz de Feiticeiro». Ei-lo fazendo trabalhar por êle uma vassoura, ao som da música de Dukas

porque todos nós pensamos e sentimos diferentemente.

Nessas palavras se contém a mais completa condenação do espectáculo de «Fantasia», pois nele Disney se vê forçado a impor, pela própria condição do cinema, a mensagem pessoal que lhe transmitem as músicas que apresenta. Daí a atitude de simples curiosidade que se antepõe à própria admiração sincera dos espectadores mais benévolos. E só naqueles em que porventura coincidam com as suas as sensações de Disney, o espectáculo pode resultar perfeitamente.

Verifica-se assim um divórcio total e inevitável entre as opiniões dos vários espectadores, e as da maior parte dêles com a do autor.

E então, de duas uma: ou somos levados a aceitar sem discussão a interpretaçção que Disney deu a cada música, e julgamo-la independentemente dela; ou discutimo-la, negamo-la e, nesse caso, desfaz-se a conjugação necessária entre as imagens e a música que é a própria razão de ser do espectáculo.

Duas soberbas desculpas apresentam os autores de «Fantasia» — Disney, Stokowski e Taylor — como defesa prudente contra tais reparos: o próprio título da obra, «Fantasia», com o seu versátil significado semântico — e a ingenuidade voluntàriamente infantil dos *libretos* escolhidos e das *figuras* que os animam.

Mas a ideia de ilustrar música de repertório apossou-se tão poderosamente de Disney, que de Dukas atirou-se a Tchaikowsky, e a Mussorgsky, e a Stravinsky, filmes anteriores, travasse conhecimento de aspiração em aspiração, de ambição em ambição, não hesitando em chegar a Beethoven e a Bach.

É claro que logo viu, apesar da sua tradição de humorista impenitente, e da impunidade com que o mundo se habituou a aceitar as irreverências *yankees*, que não poderia ferrar com o Pato Donald na «Pastoral» nem com o Cão Pluto na «Tocata e Fuga»... E meteu-se em danças. Para a «Pastoral» concebeu uma graciosa laracha mitológica; para a «Tocata e Fuga» enveredou corajosamente pelos domínios do abstracto. Mas não há que iludir-se com a aparente diversidade dos processos; os fundamentos são os mesmos: contra-ponto visual, sincronismo coregráfico e, quando muito, aquilo que em psicologia se chama *sinópsia*.

Sinópsia é, em medicina, uma afecção caracterizada pelo facto de que a audição dum som ocasiona fenómenos de visão colorida mais ou menos animada. Por extensão, chama-se em psicologia sinópsia a uma associação particular de ideias, em que impressões visuais e auditivas encontram correspondências recíprocas. Dela nos falam os poetas; e da exploração especulativa de tal campo se pode cair numa espécie de charadismo fácil, mas que fala

DOIS SONETOS CÉLEBRES

que convém recordar para bem entender o que diz de «FANTASIA» nêste número do «ANIMATÓGRAFO»

La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles.
L'homme y passe à travers de forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— et d'autres corrompus, riches et triomphants,

ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
qui chantent le transport de l'esprit et des sens.

CHARLES BAUDELAIRE

Alucina-me a côr! A Rosa é como a lira,
a lira pelo tempo há muito engrinaldada,
e é já velha a união, a nùpcia sagrada
entre a côr que nos prende a nota que suspira.

Se a terra, às vezes, cria a flor que não inspira,
a teatral camélia, a branca enfastiada,
muitas vezes, no ar, perpassa a nota alada
como a perdida côr dalguma flôr que expira.

Há plantas ideais, dum cântico divino,
irmãs do oboé, gémeas do violino,
— há gemidos no azul, gritos no carmezim...

A magnólia é uma harpa etérea e perfumada,
e o cacto, a larga flôr, vermelha e ensangüentada,
tem notas marciais: soa como um clarim.

GOMES LEAL

A nossa crítica de "FANTASIA"



«Uma noite no Monte Calvo» de Mussorgsky inspirou a Disney um aparatoso «sabbat», em que a variedade decorativa faz perdoar certa falta de convicção

engenhosamente concebidos e realizados. Mas não tão engenhosamente como já em 1923 o fizeram Germaine Dulac, Man Ray e Bernard Brunius, nos tempos heróicos do «Cinema Puro» e do «Cinema Integral». Aquela espécie de fantasmas de arcos de violino, a teoria das asteróides, núvens, volutas de fumo, discos planadores e ondulações aquáticas, é matéria antiga, embora enriquecida pela côr.

Menos segredos tem ainda para o criador de Mickey o sincronismo coregráfico. Para os seus *bailarinos* (e Disney põe a bailar a natureza inteira desde as suas primeiras Silly Simphonies) não há *entrechats*, nem *jettés-battus*, nem saltos, nem vôos impossíveis. Tôdas as *figuras* de dança lhe são possíveis. Mas é aí, sem dúvida, que Disney mais provas dá da sua infinita imaginação. A dança chinesa dos cogumelos-mandarins na *suite* «Quebra-Nozes» de Tchaikowsky é o momento perfeito do filme. E, dum modo geral, todos os quadros da mesma suite: a dança árabe dos peixes, com as suas caudas-véus, a dança russa das alcachofras-cossacos, o gracioso esvoaçar das libélulas-fadas, com o seu rasto fosforescente e as pedrarias de orvalho que espalham com as suas varinhas de condão. Tirou admiráveis efeitos decorativos, de super-cenografia para um *ballet*, na transição das estações: o amarelecer das fôlhas no outono que o vento arrasta em turbilhões; o regelar das águas no inverno, com a linda imagem dos cristais de neve que se deslocam com uma suavidade aí verdadeiramente musical.

Porque o maior prodígio, o milagre indiscutível de «Fantasia» é a perfeição técnica dos movimentos, a sua decomposição impecável em milhares e milhares de momentos, cada um dêles desenhado e pintado num rectângulo de celofane ou de papel.

É o maior mal, o mais grave defeito de tudo isso, é que a qualidade artística de cada um dêsses desenhos nem sempre é indiscutível, principalmente quando saímos do caricatural. Mesmo nos mais felizes, como nos da noite de Walpurgis evocada pelo Monte Calvo de Mussorgsky, onde o Demónio tem grandeza e anatomia (ao contrário daqueles inacreditáveis centauros, indignos de tão gentis *centaurettes*, e que lembram marujos malfeitões) e a rocha que lhe serve de trono tem realmente a escala apropriada; onde as almas-penadas, bem inspiradas em Hieronimus Bosch e nas gravuras de Hans Holbein; mesmo aí sente-se a falta dum desenhador da fôrça de Gustave Doré ao serviço do génio animador de Disney. É certamente isso — a insuficiência dos desenhos — o que torna mais discutíveis as próprias interpretações. O que seria um Dürer, um Ingres, um Arnold Böcklin ao serviço da técnica de Walt Disney? Então já se admitiria a visão do Olimpo a ilustrar a música dum pre-romântico, ainda virgem da fúria greco-romanizante, apesar de «Prometeu». Porque tudo isso ganharia uma doçura que não tem, uma nobreza que não tem, uma qualidade que não tem, sem prejuízo de tudo o que já tem — e é muito.

Há ainda o facto de se tornar forçosa a divisão, a *taylorização* do gigantesco trabalho material de desenhar e pintar muitos milhares de quadros. Os desenhos originais de Disney, que conhecemos, são incomparàvelmente superiores aos que nos mostra no écran. Disney vê-se forçado a simplificar, a recortar, a estandardizar o traço, para que êle possa ser retomado e multiplicado pelas dezenas de desenhadores da sua oficina. Se pudessemos, aconselhariamos Disney a fazer um dia *sòzinho* todos os desenhos necessários a um dos seus filmes. Temos a certeza de que isso daria inesperados e magníficos resultados.

Pelo menos evitaria aqueles monstros de «Enciclopédia pela Imagem», tão maus como os das ilustrações dos livros do sr. Wells, aquela marcha com balões-confettis entre uma floresta de pés-de-salsa à imaginação. Assim, dizer que o som do clarim é vermelho, e o da harpa é azul, tanto pode explicar-se por um fenómeno autênticamente sinóptico, como por uma cadeia mais extensa de associações de ideias. O clarim evoca a tropa, a tropa sugere a guerra, e a guerra o sangue, que é vermelho; a harpa é instrumento de anjos, que moram no céu, e o céu é azul...

O contra-ponto visual não tem segredos para Disney. À sua longa prática de relacionar o ritmo visual das imagens com o ritmo dos sons, música ou ruídos, foi buscar sem esfôrço a perfeita sincronização dos movimentos das figuras geométricas que ilustram a «Tocata e Fuga», e aqueles sol de reclame à solarine com que viu ilustrada (arrepiando-se, espero!) o «seu» *Sacre du Printemps* e a «sua» *Ave Maria*.

Disposto a fazer de ponta a ponta obra *interpretativa* (e não seremos nós quem lhe censure a coerência) Disney julgou conveniente apresentar de forma especial a Osquestra Filarmónica de Filadélfia e o seu *condutor*, com uma iluminação... de «fantasia», que não consegue ser fantástica. Aqueles focos verde-absinto e carmezim-groselha com que ilumina, sempre em contra-luz, a cabeleira e as mãos de Stokowski, as sombras furta-côres dos músicos, o pirilampar de focos em coincidência com as pancadas dos tímpanos, não são do melhor gôsto, nem aumentam em nada o efeito, sempre imponente, duma grande orquestra apresentada sem subterfúgios nem exquisitices. E o intermédio cómico da «banda de som», embora pândego, desilude os iniciados, sem elucidar os leigos.

Claros, pertinentes e hábeis, os comentários de Deems Taylor, *cábula* sem a quál o êxito do espectáculo ficaria sèriamente comprometido junto do grande público — e até de muita outra boa gente...

Que mais dizer dos fundamentos teóricos e dos processos técnicos de «Fantasia» que não pareça redundância ou saloiismo? É pois melhor ficar por aqui — e dar a palavra aos mais.

A. L. R.

II

Os temas visuais de «Fantasia» e a sua correspondência com os temas musicais

Se *Fantasia* é indiscutivelmente a prova das capacidades duma técnica nova, capaz de exprimir os mais variados e complexos temas e ideias, não há dúvida, também, que os temas e ideias escolhidos para construir *Fantasia* se prestam às maiores discussões e dúvidas, quanto ao critério da escolha e, o que é mais grave, quanto ao critério das interpretações. Ao elaborarem o programa de *Fantasia*, Walt Disney, Stokowski e Deems Taylor, seus colaboradores, depararam com todos os problemas que se levantam a quem pretende construir um espectáculo variado e foram ainda sobrecarregados com a necessidade de resolverem sôbre as condições de interpretação visual que as peças musicais consentiam. Partituras de inspiração anedótica ou de carácter descritivo apresentavam-se, aparentemente, como tarefas que estavam facilitadas pela própria intenção ou inspiração do compositor; mas não podia construir-se um programa que correspondesse às altas intenções de *Fantasia*, esquecendo exactamente o aspecto mais nobre da Música, isto é, a música abstracta, a música sem conteúdo definido ou, pelo menos, a música só evocadora de atmosferas ou sentimentos.

O filme acabou por ser apresentado com o seguinte programa:

1) *Toccata e fuga em ré menor* de J. S. Bach.
2) «Suite» de ballados *Casse-Noisette* de Tschaikowsky.
3) *O Aprendiz de Feiticeiro* de Paul Dukas.
4) *Rito da Primavera* de I. Strawinsky.
5) *VI Sinfonia* (Pastoral) de Beethoven.
6) *Uma noite em Monte Calvo* de Moussorgsky.
7) *Ave-Maria* de Schubert.

A simples leitura dos nomes das obras que serviram de base ao novo filme de Walt Disney é suficiente para nos dar a medida das suas ambições e responsabilidades. Até que ponto correspondeu *Fantasia* ao que prometia? A pregunta desdobra-se em dezenas de outras preguntas de carácter especial. A nobreza do assunto acarreta-lhe responsabilidades muito especiais, aumentadas ainda pelo valor dos homens que se encarregaram da sua realização, merecedores da admiração universal e, portanto, com «costas» bastante largas para que não se lhe perdoe aquilo em que fracassaram ou não corresponderam ao que os seus propósitos deixavam na nossa curiosidade como promessas.

A escolha de cada peça sinfónica equivalia a aceitar um certo número de compromissos de ordem musical — porque o filme quis interpretar em imagens o que os compositores haviam escrito em música, ou quis, pelo menos, reproduzir as sensações, evocações ou criações que a audição das partituras tocadas desenvolveu.

A «Toccata e Fuga em Ré Menor» que J. S. Bach escreveu para órgão e que Leopoldo Stokowsky transcreveu para orquestra, com que abre *Fantasia* é pelo seu subjectivismo, porque é música pura, uma das que menos se pode discutir, ao contrário do que pode parecer. A interpretação visual duma peça que é totalmente subjectiva só pode fazer-se com referências completamente pessoais. A quem afirmar que não gostou, pode-se-lhe contrapor que se gostou muito, que não há raciocínios possíveis, não há argumentação sustentável que possa combater qualquer das opiniões. Disney, todavia, não enfrentou a amplidão e majestade da «Toccata» que serve de prelúdio à fuga, cheia de drama nos seus acordes poderosos. A acalmia do desenvolvimento da «fuga» é comentada com um desenvolvimento de côres, de formas e de linhas que não tem, talvez, em si, nenhum significado, nem são também capazes de criar conteúdo emotivo na maioria dos espectadores. Contudo, Disney arrimando-se à forma, digamos, matematica da construção da fuga, único apoio objectivo capaz de lhe dar uma linha geral de orientação, criou uma série de equivalências geométricas com que tenta traduzir e interpretar o aparecimento do «Sujeito», das «Respostas», do «contra-sujeito» e dos «desenvolvimentos» da fuga e isso faz da primeira parte do filme uma tentativa, de interpretação gráfica da fuga, de grande interesse. A surprêsa, a novidade das imagens do final conseguem ser, para uns, fonte de emoções, para outros de indiferença e de frieza pela incompreensão que têm do significado que possa atribuir-se àquelas linhas e côres. O assunto, como disse, não é possível discutir-se, tanto mais que deve ser unânimemente reconhecido que o critério escolhido para a visão era o único possível.

«Casse-noisette» de Tschaikowsky foi, com certeza, a obra em que Disney triunfou em tôda a linha. Não tinha, pròpriamente, uma anedota que o guiasse, não tinha na música mais do que formas capazes de lhe inspirar uma coreografia de vago sabor oriental. Com um mundo de seres em cuja movimentação se tornou exímio, com imaginação de prodígio, com movimento e ritmo riquíssimos, Disney desenvolve um comentario cheio de poesia, cheio de lirismo, traçando com mão de mestre uma interpretação mitológica, chamemos-lhe assim, das quatro estações do ano, divagando duns motivos para outros com as mais saborosas associações. Seria impossível apontar todos os passos que prendem a nossa atenção e... nos fazem partir para novas divagações construídas sôbre aquela divagação. Não queremos, todavia, deixar de apontar o Outono com aquele maravilhoso turbilhar das fôlhas de plátano e o comentário brilhante das «revoadas» de folhinhas de acácia que, volta e meia caiem. As cristalizações do inverno têm também alguns achados notáveis.

Depois dêste magnífico passo Disney apresenta a interpretação em imagens do «Aprendiz de Feiticeiro» de Paul Dukas. O resultado é pefeito. Dukas construiu a sua música, embora dentro da mais perfeita lógica e construção musical, sôbre a balada de Goethe do mesmo nome. Disney servindo-se da balada e da música, não teve mais do que construir um desenho animado com um argumento de Goethe ajustando-o a um comentário feito prèviamente por Paul Dukas.

Disney usou algumas liberdades inteligentemente; para não insistir num desenvolvimento que em imagens seria, talvez, fastidioso resolveu a crescente inundação com o sonho de Mickey e, em vez de duas vassouras, arranjou, para interpretar o dinâmico e vibrante tema, exposto com tanta sobriedade e aflitiva insistência pelo fagote, um exército de vassourar que transportam água da maneira mais implacável.

Até aqui, *Fantasia* é um espectáculo cheio de valor, em que, intencional ou não, há, mesmo um decrescer do valor proporcional da música como se houvesse uma progressiva adaptação à fórmula por parte do espectador.

Mas logo a seguir a *Fantasia* começa a sua curva descendente. Discordamos completamente do valor da interpretação que Disney deu ao «Rito da Primavera» de Strawinsky. É um trabalho que consideraríamos inferior mesmo que não estivesse enquadrado nas responsabilidades de *Fantasia*. Já não queremos discutir o critério que presidiu à escolha dum novo argumento para a música de Strawinsky, quando o seu autor lhe tinha traçado um programa, porque também o próprio autor declarou a Michel George-Michel que o programa e a coreografia tinham sido sôbre impressos à música, admitindo, portanto que a música podia sugerir outras interpretações. Mas, mesmo abstraindo êsse problema, não há dúvida que Disney se revelou incapaz de acompanhar a maravilha de desenvolvimentos rítmicos e harmoniosos que é a composição, bem como o super-dinamismo, a fôrça desesperada, sadistica, convulsiva que emana da composição de Strawinsky.

Aquela introdução que o próprio compositor chamou evocador do «mundo físico na Primavera» e em que o fagote, depois a trompa e o clarinete desenvolvem uma misteriosa melodia, aproveitada para a descida pelo espaço através das nebulosas é cheio de promessas. Mas tudo se desfaz ràpidamente. Aquilo a que Deems Taylor, com muito exagêro, claro, chamou «ciência» não passou, afinal, do que sem exagêro nenhum o crítico dum dos jornais diários classificou de bonecos que parecem de papelão e das fitas de monstros de Hal Roach. Os maiores vulcões, os melhores tremores de terra não conseguiram fazer-nos apagar da imaginação durante aquele final de ritmo desintegrador, a Dança Sacra e a morte da Virgem Eleita, que Strawinsky escolheu para ilustração do seu bailado.

Disney brinca, depois do intervalo, com a banda de som numa fantasia com graça que resulta e entra, logo a seguir, numa outra interpretação que nos melindra: a «Pastoral» de Beethoven. São raras as músicas de Beethoven que têm programa. Mas a «Pastoral» é dessas raras porque, nas notas impressas no programa da sua primeira audição, em 22 de Dezembro de 1808, em Viena, o próprio Beethoven escreveu o que pretendeu exprimir nos cinco andamentos da sua sinfonia. Já não é o caso de Strawinsky que declara o seu programa como resultado sobreimpresso à música composta livremente a partir duma ideia. Não. Na «Pastoral» há o cantar de variados motivos duma ideia. O próprio Beethoven esclareceu, também, que não se devia enquadrar essa ideia dentro de limites muito estreitos «porque tôda a pintura perde quando, na música, é levada muito longe». O Campo de Viena é diferente do Campo de Portugal ou da América. Com isso não se importava Beethoven. Mas o grande compositor também escreveu que «quem tivesse conservado uma ideia da vida campestre podia, por si próprio, sem muitas indicações, descobrir o pensamento do autor».

Disney não respeitou ou, com mais verdade, não se abalançou a respeitar o pensamento de Beethoven e baseou a sua interpretação num motivo fácil, com elementos de pitoresco também fácil, onde aparentemente, podia dispor duma liberdade de concepção propícia para evitar incómodos. O não respeitar o pensamento expresso de Beethoven era, porém, uma audácia, que exigia compensação de muito valor. O Olimpo criado por Disney está abaixo de qualquer responsabilidade. Se aquilo fôsse uma peça sem importância, apresentada como filme de complemento faria as nossas delícias como obra ligeira cheia de pormenores de boa observação. Mas para Beethoven aqueles centauros infantis, aquela mitologia fútil não chegam e ficam muito àquem das bucólicas e alegres, sim, mas profundas emoções que arranca a «Pastoral».

A sátira ao «Bailado das Horas» de Ponchielli resulta de efeito e feliz, podendo alinhar ao lado das três primeiras peças como acêrto de escolha, de critério, de interpretação.

O final é preparado com «Uma Noite no Monte-Calvo» de Moussorgsky. A interpretação de Disney tem na abertura alguns movimentos e imagens de grande valor, mas ràpidamente cai para um nível inferior às possibilidades de Disney e às exigências da partitura. Um diabo e monstros de opereta, dão como resultado asas de morcego a mais e sensação de terror a menos.

O filme fecha com a «Ave-Maria» de Schubert, tema que Disney tratou dentro dum critério, certo, legítimo mas para a qual não soube encontrar as imagens com a fé, com a unção necessárias para interpretar a música.

Momento a momento, em todo o filme há observações, riqueza de pormenores e

PANORÂMICA

Luiz de Freitas Branco

Honra-nos hoje com a sua colaboração o Professor Luiz de Freitas Branco, um dos mais vastos, cultos e penetrantes espíritos do nosso meio musical. Musicógrafo distintíssimo (publicou recentemente um pequeno compêndio de harmonia que é uma autêntica obra-prima), há muito que tem a seu cargo a crítica musical do jornal «O Século». Há muito também que o cinema o interessa, como espectador e como autor, pois a êle se devem as partituras musicais que acompanham os filmes portugueses «Gado Bravo», de António Lopes Ribeiro» e «Douro, Faina Fluvial», de Manuel de Oliveira.

Niniguém mais indicado que o Prof. Luiz de Freitas Branco para apreciar a brilhantíssima execução de Stokowski e da Orquestra de Filadélfia, os indiscutíveis triunfadores de «Fantasia».

Garcia Viñolas

Tivemos o desgôsto de saber que Manuel Augusto Garcia Viñolas deixara de exercer o cargo de Chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, onde a sua acção a favor do progresso e da orientação do Cinema no país vizinho pode considerar-se fundamental. Simultâneamente, abandonou a direcção do semanário «Primer Plano», que fudou, de que fez uma das melhores revistas europeias da especialidade, e na qual sempre se ocupou com o maior carinho, interêsse e desenvolvimento do Cinema Português. Assumira também a Direcção do Teatro Espanhol, lugar que também deixa de exercer.

Prémio Francisco Franco de Literatura em 1941, galardoado com a medalha de oiro dos documentários na última Bienal de Veneza, pelo seu filme «Boda en Castilla», Garcia Viñolas alcançara, pelo seu entusiasmo e pelo seu talento, um lugar primordial na Cinematografia peninsular e europeia.

O seu nome há-de ficar ligado à história do Cinema do seu país. E, por ser ideia sua e um dos seus mais caros , à história inevitável do Cinema Ibérico, cujos fundamentos lançou em Lisboa há mais de um ano.

A sua amizade, sempre firme, granjeia-lhe o nosso mais cordial abraço, no momento em que deixa de exercer os seus cargos oficiais.

Gralhas

Convém corrigir três êrros de composição que escaparam no último número.

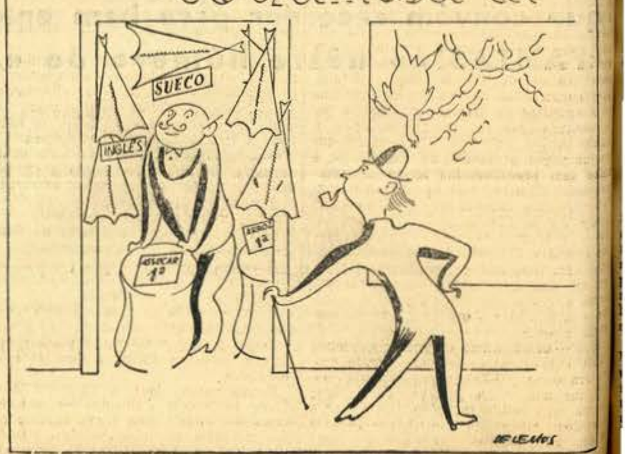
No artigo «Arte e Cinema» de Silva Brandão, onde se lê: *mas tomar em imagens simples e assimiláveis* leia-se *mas tornar em imagens simples e assimiláveis*; onde se lê: *transcendência da fisiologia* leia-se *transcendência da filosofia*.

No artigo de Fernando Garcia *Calendário do Cinema* uma linha mal intercalada liga a R. C. A. ao sindicato alemão Tobis (Ton Bild Sindikat), quando, evidentemente, nada tem que ver com êle.

Secções omitidas

A importância que houve que dar a «Fantasia» impede-nos de publicar neste número as nossas habituais secções «Feira das Fitas» e «O Correio de Bel-Tenebroso».

TITULOS ILUSTRADOS



«FANTASIA»

prodígio de WALT DISNEY

a graça que Disney sabe sempre emprestar nos pequenos comentários. Um balanço dá como tendo resultado a favor dos louros de Disney, a interpretação geométrica da construção da «Fuga» de Bach, a magnífica e bela criação do comentário ao «Casse-Noisette», a história do «Aprendiz de Feiticeiro» e a sátira do «Bailado das Horas».

Contra Disney falam as outras peças e, destas, falam muito alto e muito revoltadas a «Pastoral», o «Rito da Primavera» e a «Ave-Maria».

FERNANDO GARCIA

III

Os valores pictóricos de «Fantasia» e o seu lugar na história dos desenhos animados

Eu não sei se algum dia o autor de «Fantasia» prendeu a sua atenção com as visões naturalistas de Cezanne. A verdade é que nele, como no mestre francês contemporâneo, a luz e a atmosfera deixaram de actuar como elementos essenciais para conjugar-se num mesmo plano com a composição e as formas. Um semblante humano, uma maçã ou uma flôr vêm a ser, apenas, pretextos para o artista puro. As realizações plásticas modernas limitam-se a um jôgo de linhas e de côres que despertam, simultâneamente, a sensação óptica e as vibrações do mais íntimo, do mais espiritual, do que tem suas raízes no âmbito do subjectivo. Para Walt Disney, também, o processo da paisagem moderna é uma lenta evolução do sólido para o fluido, para o etéreo. A paisagem é, primeiro que tudo, uma conformação geológica. É sôbre ela que se forma o vegetativo e vem, depois, o fluido, o ilimitado, o informe — isto é, a atmosfera e a luz.

Vai uma grande distância desde o primeiro desenho animado de Disney, «A dança macabra», apresentado em 1929, ao seu triunfo revolucionário de «Fantasia». Esta obra pode considerar-se uma vitória decisiva da forma e da côr que são, afinal, os elementos aos quais se reduz o mundo visual. Todavia, desde o comêço da sua carreira que Disney se revelou um desenhador com um «cérebro musical».

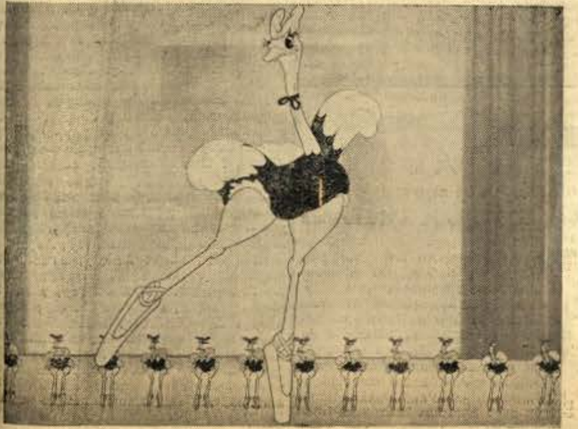
Já «Dança macabra» marcou o seu crescente interêsse em transformar música em desenhos, o que foi mais largamente demonstrado com as suas famosas «Silly Symphonies». No entanto, notemos: Nunca os seus desenhos se transformaram em música que entrasse pelos olhos como em «Fantasia». É que êle usou a forma e a côr para fins puramente sugestivos. Uma e outra deram-lhe a chave de um paraíso, especialmente na visualização da música pura («Tocata e fuga em ré menor», de Bach; e «Quebra Nozes» (suite), de Tchaikowsky), em que, sem substraí-las às leis do espaço, mas pela subtileza da matéria empregada, pela continuïdade do movimento, criou a ilusão do seu ciclo vital. Na primeira daquelas peças, o desenho de visualização é feito sem preconcebidas ideias de interpretação clássica, mas apenas num sentido de pura imaginação. Uma sugestão magnífica de colorido para som é-nos dada, atrevidamente, é certo, mas por forma aceitável. No entanto, a concepção visual excede-se quando as imagens se espraiam nas deformações caprichosas dos arcos e das cordas dos violinos, violoncelos e contra-baixos que intervêm na execução musical.

Trabalhando admiràvelmente as côres, Walt Disney consegue uma virtude evocadora certa. Dá-lhes uma expressão moral que nos atinge pela espécie de harmonia, que estabelece entre nós e elas e a emoção misteriosa que em nós penetra à sua aproximação, harmonia que pode ter um efeito sedativo ou excitante, da mesma forma que a harmonia musical que oscila entre a consonância e a dissonância. Em «Fantasia» há côres quentes e frias, as que exaltam e as que deprimem; vermelhos orgulhosos, azues ingénuos, verdes pérfidos. E podemos associar cada tonalidade a um sentimento determinado, embora uma exactidão rigorosa não seja possível sabido que as reacções individuais são tão variáveis quão desconcertantes.

A grande vitória conquistada nesta obra foi, ainda, a solução dos mais difíceis problemas de imitação. Walt Disney dispõe, hoje, dos materiais que lhe permitem dar a sugestão do que quiser. Desde o orvalho até o calor, desde os espectros de gêlo àquele sol, que dispersa os fantasmas das trevas — tudo tem uma atmosfera de realidade, de «coisa autêntica» que assombra. As tintas utilizadas por Disney são maravilhosas e surpreendentes.

Isso é que importa destacar acima de tudo. O resto, as suas admiráveis caricaturas de guacha ou as suas composições poéticas feitas num estilo inconfundível — já são nossas conhecidas. Aqui, como nos seus outros trabalhos, os seus desenhos puramente mecânicos, confeccionados pachorrentamente num laboratório, não são desprovidos de calor humano. São animados daquele fluído só próprio das obras geniais. Todavia, Disney inferioriza-se quando se apega à realidade. Com a sua experiência adquirida na deformação das figuras tendendo para o grotesco, para a fixação do lado caricatural dos animais e até das coisas, Walt Disney não é tão grande na reprodução das formas anatómicas perfeitas. As suas faculdades de realização e interpretação diminuem ao entrar no domínio da realidade, especialmente, no campo da beleza física ideal. Aqueles centauros, por exemplo, são menos expressivos, movimentando-se como autómatos e não como seres vivos. Os seus gestos são mais lentos, mais anti-naturais. Comparem-nos com aquela paisagem onde mesmo os cogumelos e as fôlhas das árvores dançam em ritos alegres!

AUGUSTO FRAGA



O famoso «Bailado das Horas» de Pouchielli sugeriu a Disney uma caricatura espirituosa mas cruel das bailarinas clássicas. No cenário florentino e na avestruz «prima ballerina» há sugestões evidentes do cenário da «Revita da Goldwin» e de Vera Zorina...

IV

«Fantasia» perante a crítica

A crítica duma obra de cinema, quando ela atinge as proporções artísticas do último filme de W. Disney, só podia enveredar por dois caminhos — o da sua explicação como espectáculo perante o público ou da análise profunda do filme como obra prima da arte cinematográfica.

Nem um, nem outro caminho foi seguido.

Para nós a crítica dêste filme tinha de ser orientada mais pelo primeiro caso do que pròpriamente pelo exame minucioso da obra.

O público necessita ser instruído e guiado sôbre a natureza do espectáculo, principalmente porque em «Fantasia» W. Disney se afasta quási sempre daquela ideia geral que o público se habituou a firmar sôbre os seus filmes.

Ousamos mesmo dizer que uma grande parte do público que acorre ao Tivoli, fica desiludido ou pelo menos admirado.

Admirado não da grandeza da obra, mas da emoção diferente que sentiu.

Era a explicação detalhada do filme como espectáculo que se impunha.

A crítica e principalmente a crítica dos jornais diários tem uma função puramente orientadora e elucidativa.

O crítico trabalha para um público na sua maioria pouco culto.

Pouco propenso mesmo a receber com agrado tôdas as elevadas manifestações artísticas.

Sendo assim, dada a natureza dêste filme, os poucos elementos de contacto existentes entre a obra e o público, ao crítico competia aproximá-la das plateias incutindo-lhes certas bases de compreensão.

Só assim a obra se podia valorizar como espectáculo.

A crítica esqueceu-se dessa missão.

Mas não enveredou também pela segunda hipótese.

Porque essa obrigava a uma análise profunda do valor da obra. O espaço não chegava. O tempo era deminuto.

O filme não foi imposto perante o público, porque não foi explicado.

A obra não foi dignificada perante a arte, porque a crítica não podia ocupar-se dela com o desenvolvimento devido.

Asim a crítica, na sua maioria, seguiu um caminho mais fácil, mais rápido, mas quási inútil o da exteriorização do entusiasmo pessoal do crítico perante a obra.

Levou-se até longe de mais, em alguns casos êsse entusiasmo.

Palavras laudatórias em série, sem uma significação apropriada, sem uma razão explicativa.

Que lucrou o público e a obra com elas?

A técnica, a arte, que ali existem numa das mais belas manifestações que o cinema tem dado, quem as marcou, quem as definiu, quem as concretizou.

As faltas do filme — porque até êste as tem — esboçam-se às vezes, mas não se confessam, receando-se talvez ferir uma obra, que afinal por si resiste à mais serena e mais perfeita crítica que sôbre ela se faça.

Assim a crítica limitou-se a ser uma *fantasia* do seu autor, mais ou menos bem redigida, mas nada conseguiu de útil.

O público que viu o filme, que leu a crítica do seu jornal habitual, se nada aprendeu no filme, muito menos aprendeu na crítica. Se nada percebeu, ela também em nada o elucida.

Se não viu o filme, e quere receber indicações, fica ainda mais em branco, porque se limitou a ler um artigo, com muita literatura, mas do qual nada sai senão uma vontade insaciável de dizer bem, muito bem, o que para o público é muitíssimo pouco.

A missão da crítica de cinema não pode ser essa.

A crítica dos jornais diários se quiser ser útil, se quiser juntar um enorme serviço ao cinema, tem que esforçar-se por ensinar, orientar e educar o público.

Tem que obrigá-lo a distinguir o bom do óptimo, o mau do péssimo, o razoável do mediocre, pela série de elementos elucidativos que saiba fornecer.

Têm que tentar criar no espírito do público um sentido crítico mais ou menos desenvolvido segundo a cultura e as tendências naturais de cada um.

Têm que lutar sim, para que um filme como «Fantasia» não triunfe sòmente para essa crítica, mas antes perante uma maioria preparada e educada para o poder admirar, sentir e compreender no sentido máximo de tôda a arte que transmite.

SILVA BRANDÃO

V

«Fantasia» diante do público

As várias atitudes do público perante «Fantasia» são muito interessantes de analisar, porque o filme de Walt Disney é uma obra *difícil de ver*.

«Fantasia» é um espectáculo excessivamente sobrecarregado, demasiado rico e variado; o espectador, quando chega à segunda parte, está K. O. — à excepção de um ou outro de mais fôlego. A orgia de côres, de movimento, a avalanche sonora, a disparidade de temas, vomitados pelo *écran* — requerem uma capacidade de resistência que a grande maioria não possui. Por isso, alguns são levados a «abandonar a prova»...

Como obra de arte, «Fantasia» também não é fácil de apreciar.

A tentativa de Walt Disney, se bem que dirigida, no fundo, à «pacovice» do americano médio, não é assimilável totalmente por qualquer fabiano. A maioria digere o aspecto anedótico, deslumbra-se honestamente com a fantasmagoria de certas imagens e seqüências, mas não pode apreciar o resto — nem para comungar com as intenções e pretensões de Walt Disney, nem para as contraditar ou para lhes encontrar as suas deficiências.

O mais curioso é que o filme é recebido com consideração e respeito (que têm qualquer coisa de supersticiosos) não só pela multidão pacóvia como também pela falsa *élite*. A multidão pacóvia olha-o como boi para palácio, duma maneira geral — ficando muito lisongeada por aqui e ali se sentir «à altura» da obra. A tal falsa *élite* subscreve o filme por inteiro e com entusiasmo, por uma questão de preconceito «modernista» ou de feiticismo por que ela julga ser novidade e originalidade audaciosas.

Entre a minoria esclarecida, alguns, embora não se sintam plenamente satisfeitos com o filme, disfarçam, dão até umas palmas de circunstância — não vá «parecer mal», não vão as suas reticências ser levadas à conta de incompreensão. Pertencem êsses àquela categoria de pessoas «de que não reza a História».

Também alguns levam o seu desagrado longe demais — parte por uma questão de temperamento «extremista», parte para manifestar «superioridade»...

É engraçado notar como certo público se entusiasma especialmente com os aspectos possidónios do filme. Algumas imagens que nada ficam a dever a certos cromos que ilustram milhões de calendários por êsse mundo fora, obtêm êxito fácil e certo — tal e qual como certas figuras dignas de ornamentarem almofadas, em bordados a matiz ou em aguarelas laboriosas. Mas tôda a gente — os esclarecidos e os pacóvios, os que se julgam esclarecidos e os que o são sem o saberem ou sem darem por isso — aprecia e admira como é justo a nova aventura do Rato Mickey, o feérico conto de fadas do *Casse-Noisette*, a caricatura admirável das avestruzes bailarinas.

Obra *difícil de ver*, em todos os aspectos, «Fantasia» desorienta por si só a maioria do público, que dificilmente encontra quem a encaminhe. Pelo contrário, muitos daqueles a quem competia essa missão não fazem senão contribuir para a desorientação das massas, afirmando-lhe que o filme de Walt Disney é «a mais maravilhosa obra de arte de todos os tempos» e coisas quejandas. E assim se vai estabelecendo a confusão, colaborando neste pandemónio em que o Mundo se debate.

DOMINGOS MASCARENHAS

VI

A música de «Fantasia» e a sua execução

A ideia de empregar a sua prodigiosa técnica para a interpretação de obras-primas musicais dos maiores compositores que levou Walt Disney a realizar o filme «Fantasia», é só por si uma prova da mentalidade superior do admirável criador de «Branca de Neve» e «Pinocchio». «Fantasia» é, além duma maravilha de côr e desenho, um concêrto pela célebre Orquestra de Filadélfia que, sob a direcção genial de Leopoldo Stokowski, tomou a seu cargo as execuções musicais.

Leopoldo Stokowski é um regente do tipo dinâmico, lembrando na sua arte a maneira dos maiores regentes de todos os tempos, Nikisch, Mahler, Toscanini; é contudo muito pessoal e pode dizer-se, apesar da sua ascendência hebraico-russa, que encarna o tipo de intelectual norte-americano no sentido que possui das realidades da Arte e da Vida.

A primeira obra interpretada, uma Tocata e Fuga de João Sebastião Bach, talvez a mais difícil de traduzir no «écran», foi no entanto superiormente trabalhada pelo génio de Disney que, empregando ùnicamente figuras geométricas e efeitos de côr, soube manter-se fiel ao estilo da composição.

Foi um encanto ouvir a suite «Casse-Noisette», que representa um ponto culminante na arte de orquestrar do século passado. Os efeitos de miniatura musical tão característicos desta partitura foram traduzidos por Stokowski com um requinte de pormenorização verdadeiramente inexcedível. A música da suite «Casse-Noisette» ilustra uma série de quadros fantásticos da vida dos insectos.

A interpretação do «Aprendiz de Feiticeiro» foi perfeita, sendo especialmente notáveis os efeitos de turbilhão.

A execução e a interpretação de «Sacre du Primtemps» de Strawinsky só por si recomendariam êste filme a todos os músicos que pretendem ser homens do seu tempo. Realmente o «Sacre du Printemps» é uma obra moderna na mais profunda acepção destas palavras pois que a sua projecção no futuro não tem diminuído nestes últimos vinte anos. As prodigiosas dificuldades técnicas da partitura não se sentem na execução e quanto à interpretação, dá-nos do modo mais completo as ideias de impulso primitivo, de fôrça irresistível da Natureza, que o autor traduziu com uma espontaniedade de que se não encontram muitos exemplos na Arte de todos os tempos.

A Sinfonia Pastoral, que Stokowski interpreta com muita originalidade e perfeito bom gôsto, em estilo tanto quanto possível de música de câmara, dá-lhe, graças a esta visão especial e acertadíssima da obra, novos ensejos de se entregar ao seu predilecto trabalho de exactidão nos pormenores.

Uma das mais perfeitas interpretações musicais do filme é a do poema sinfónico de Moussorgsky «Uma Noite sôbre o Monte Calvo» em que as qualidades dinâmicas do génio de Stokowski tem constantes ocasiões de se manifestar.

A adocicada «Avé Maria» de Schubert, que hoje felizmente já quási pertence ao domínio da música ligeira, e principalmente os bailados dessa obra-prima de mau gôsto musical que é a Gioconda de Ponchielli, destoam da elevação estética da restante música do filme, salvando-se contudo as execuções, especialmente a da «Avé Maria», em que intervém um maravilhoso e numerosíssimo côro.

Em resumo: só para ouvir Stokowski e a Orquestra Sinfónica de Filadélfia, vale a pena assistir ao espectáculo do Tivoli. Êste filme tem uma importância, quanto a nós, histórica, por ser o primeiro de tal envergadura que liga os desenhos animados à grande música. Cremos que há aqui a possibilidade de poder realizar modernamente o que tantas vezes falhou na cena a Weber e a Wagner: os efeitos fantásticos.

LUIZ DE FREITAS BRANCO

3.ª Série / N.º 72 / Preço $50

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO na sede provisória, R. do Alecrim, 65, Telef. 2 9856. Composto e impresso nas Oficinas Gráficas da EDITORIAL IMPÉRIO, LDA. — R. do Salitre, 151-155 — LISBOA — Telefone P. B. X. 4 8276 / 4 1011 Gravuras da FOTOGRAVURA NACIONAL — Rua da Rosa, 273

Animatógrafo

Director, editor e proprietário: ANTÓNIO LOPES RIBEIRO

Lisboa, 24 de Março de 1942

PREÇO DAS ASSINATURAS

Ano .... 26$00
Semestre .... 13$00

Distribuidores exclusivos:

EDITORIAL ORGANIZAÇÕES, LIMITADA — L. Trindade Coelho 9-2.º (Telf. P. B. X. 2 7507), Lisboa

ANTOLOGIA

ALBERTO CONSIGLIO

Alberto Consiglio, vigoroso e acatado crítico cinematográfico napolitano, de quem publicamos nesta secção — onde têm sido arquivadas opiniões e afirmações de algumas das mais categorizadas figuras que, em vários países, se têm ocupado com autoridade, com inteligência, com penetrante sentimento dos mais variados problemas que o Cinema, arte nova e de novos, tem suscitado — algumas passagens de escritos seus, é um elemento de alto valor nos meios literários que na Europa o estudam e se ocupam das coisas de cinema.

Com Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Francisco Posinetti, Anton Giulio Bragaglia, Consiglio é um dos nomes mais representativos da moderna geração italiana, dignos continuadores dessas figuras enormes de precursores que foram Delluc, Epstein, Canudo, Gance e alguns mais, que tanto dignificaram e elevaram a Arte Cinematográfica.

Alberto Consiglio é autor dos volumes «Introduzione a un'estetica del cinema e altri scritti» e «Cinema, Arte e Linguaggio».

À pregunta «O que é o Cinema?» não é dado a tôda a gente poder responder por meio duma definição realmente satisfatória desta singular actividade humana. Os que não ficaram (e são raros) nas analogias superficiais que existem entre Cinema e o Teatro, o Cinema e a Literatura, o Cinema e a Fotografia, poderão responder que é uma «arte nova». Outros, com mais precisão, dirão que o Cinema pode ser uma arte, um meio de propaganda, uma forma de ilustração (ou se quiserem, um «documentário»), um instrumento didático. Outros ainda (e são estas as raras pessoas que se têm preocupado, realmente, em resolver o problema), dirão que o Cinema é, em geral, um novo meio de expressão. Esta definição adquirirá maior precisão quando se disser simplemente, que o Cinema é uma linguagem.

★

O Cinema é o aspecto mais característico da civilização contemporânea. A procura e a análise das causas que determinaram o nascimento e o prodigioso desenvolvimento da nova linguagem são, pois, indispensáveis para compreender a fisionomia e o sentido do nosso século: os nove décimos dos conhecimentos dum operário ou dum camponês de qualquer parte do mundo civilizado têm a sua origem no seu contacto com o cinema.

Se se quiser refazer a história da difusão da cultura, o Cinema, como linguagem, está ligado, sem solução de continuidade, aos meios de expressão e de comunicação que o precederam. O Cinema, por outros termos, é o instrumento mais recente de desenvolvimento intelectual das massas.

★

Um velho provérbio italiano — ignoro se tem equivalente em outras línguas — diz que a «vida é o melhor mestre». A Civilização moderna, que tanto tem evoluído, parece antes preferir os meios de ensinamento primários a qualquer esfôrço, a qualquer concentração do espírito prefere-se, visivelmente, a escola de natureza. O Cinema é, com efeito, a mais perfeita, a mais realista imagem da vida. A linguagem verbal, como expressão cultural, tal qual todos os outros meios de expressão artística, demanda do homem um esfôrço de integração, uma convenção inicial, que só se aceita graças a um certo grau de refinamento espiritual que permite abolir os obstáculos e as resistências invencíveis da matéria: o romancista descreve todo um universo de personagens, de meios, de factos que a fantasia do leitor poderá representar como se fôssem reais; o pintor realiza *o efeito* da terceira dimensão, se bem que não disponha, na realidade, senão de duas; o escultor esforça-se por dar à fria dureza do mármore e do bronze o calor do corpo humano, o movimento da vida. Só o cinema consegue realizar uma ficção extremamente próxima da realidade. De tal modo perfeita que só uns olhos práticos podem distinguir uma passagem documentária duma cena composta. Um realizador russo contava, recentemente, que tinha obtido resultados mais realistas com um conjunto de artifícios químicos reproduzindo os efeitos duma explosão, do que com uma verdadeira explosão.

(Conclui no próximo número)

ESTE NÚMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA

SACHA GUITRY

dirige e interpreta ao lado de GABY MORLAY O FILME «DESIRÉ CLARY»



Sacha Guitry

Sacha Guitry, o famoso homem de teatro, é também um bom amigo do cinema, que não mais o abandonou desde que, há uma meia dúzia de anos o descobriu através do seu curioso, e por vezes notável, filme «As Pérolas da Corôa», que entre nós alcançou um belo êxito, suscitando um interêsse pouco vulgar.

Desde aí o mestre de «Quadrilie» e de «Tricheur», pontualmente, todos os anos trouxe para a tela um espectáculo sempre valioso, onde o espírito, a ironia, o sentido crítico se casavam admiràvelmente.

Assim, depois de ter feito, em 1937 o seu «Desiré», em que êle, a par de realizador, como é da tradição, interpretava a figura dum criado de café, em volta de quem gira tôda a acção, movimentando, como «marionettes» os que êle servia e os que com êle conviviam, dirige e interpreta «Remontons les Champs Elysées».

«Subamos os Campos Elísios», que ficou inédito entre nós, é a história, variada ou inesperada, divertida ou dramática duma avenida mundialmente célebre durante os seus tresentos anos, que são outros tantos da História de França, que um professor, na ocorrência o próprio Sacha, conta aos seus alunos.

Desde o «Verd Galant» a Napoleão III, de Marat a Bonaparte, de Luiz XV a Luiz Filipe, tudo perpassa no filme, sublinhado por comentários sucessivos de Sacha, narrador e intérprete de importância do seu filme.

Um ano depois, em 1939, já no limiar da Guerra, realiza «Os Nove Solteirões», porventura a menos feliz das suas obras cinematográficas.

Agora, depois de uma longa ausência, em que o teatro teve, naturalmente, a primazia, chega a notícia dum seu novo filme.

Intitula-se «Desiré Clary», nome dum famoso general dissidente, do reinado de Napoleão III, e nele Sacha Cuitry, que é também o realizador mais, uma vez — visto que em «Remontons les Champs-Elysées» encarnara já o imperial espôso de Eugénia de Montijo — vive a figura de Napoleão III. A seu lado, como máxima figura do filme, aparece Gaby Morlay, a festejada actriz, grande intérprete da cena francesa, vivendo a personagem de Bernadotte Clary, a jovem espôsa do celebrado militar.

BETTY GRABLE

mais uma vez intérprete dum filme colorido

De tôdas as companhias americanas, a 20th Century-Fox é sem dúvida aquela que mais se tem interessado pela fotografia a cores, cabendo-lhe grande quinhão na aceitação por parte do público do Technicolor, hoje incontestàvelmente o único processo prático a ter em conta pelo que com êle ja se consegue no domínio do cinema a côres. «Houvem-se tambores ao longe», «O Regresso de Frank James», os recentes filmes musicais como «Sinfonia dos Trópicos», «Uma Noite no Rio», «Miami» e também «Sangue e Arena», são «étapes» notáveis alcançadas pelo processo engenhoso do Dr. Kalmus. E essa conquista — o entusiasmo do público pelo espectáculo do cinema a côres, e a possibilidade da sua melhoria técnica — deve-se incontestàvelmente à antiga emprêsa de William Fox, que no seu programa de produção reserva lugar importante aos filmes a côres.

Mais um filme do género está em realização nos estúdios de Movietone City, intitulando-se «Song of the Islands» essa produção.

São intérpretes do filme, cuja acção decorre nas edénicas paragens dos mares do Sul, que Robert Flaherty revelou no seu inesquecível «Moana», a escultural Betty Grable, cuja fotogenia no filme a côres é maravilhosa, como o demonstraram «Down Argentine Way» e «Miami», Victor Mature, novo galã muito em voga e Jack Oakie, o magnífico comediante.

Rosalind Russell e Walter Pidgeon

reünidos num filme

Walter Pidgeon é um magnífico actor que temos visto em vários filmes da Metro Goldwyn Mayer, e a quem a 20th Century Fox deu a grande oportunidade, chamando-o para interpretar a primeira figura masculina do filme que acaba de ganhar o primeiro prémio da Academia Americana, «How Green Was My Valley», adaptação duma famosa obra literária que trouxe para John Ford o prémio máximo da realização cinematográfica entre os melhores de 1941.

Walter Pidgeon, que fez últimamente «Man Hunt» o filme de Fritz Lang de propaganda anti-alemã, e no qual tinha Joan Bennett por «parceira» e «Blossoms in the Dust» ao lado de Greer Garson, tem neste novo filme, que se intitula «Her Honour», Rosalind Russell por «leading-lady».

EM MADRID

Eusébio F. Ardavin dirige um novo filme «LA RUEDA DE LA VIDA»

A produção cinematográfica espanhola prossegue cada vez com mais incremento, aumentando o número de filmes em realização, crescendo tambem a importância dos meios materiais destinados a grande parte dos filmes a produzir.

A própria qualidade, que a princípio, em muitos casos, deixava, como aliás é natural, alguma coisa a desejar — só os imbecis e os que estão de todo fora das realidades do problema poderão pensar o contrário — começa hoje já, volvidos dois ou três anos sôbre o início da interferência orientadora e disciplinadora do Estado na indústria do cinema de Espanha, a modificar-se para melhor, facto de que é exemplo frizante e consolador o último dos grandes filmes produzidos no país vizinho — «Raza» de Saens de Heredia.

«Animatógrafo» tem tido, por várias vezes, oportunidade de se referir, com o desenvolvimento que a cinematografia espanhola nos merece, aos filmes de maior evidência que têm sido produzidos nos estúdios de Madrid e de Barcelona.

Mais um outro filme de categoria está presentemente em produção nos importatíssimos estúdios de Chamartin de Madrid, sem dúvida um dos mais bem apetrechados da Europa ocidental. É a produção de a Suevia Filmes, de que Cesareo Gonzales é o grande animador, intitulada «La Rueda de la Vida». Dirige-o Eusébio F. Ardavin, um dos melhores e mais categorizados realizadores espanhóis, e tem por intérpretes Antoñita Colonié, grande vedeta da nova geração, Ismael Merlo, um dos mais festejados galãs, Gabriel Algara e Pedro Barreto.

«La Rueda de la Vida», que é baseado num argumento de Ramon Torrado e H. S. Valdés, tem a sua acção situada em pleno Madrid de princípios de século.

Henry Barreyre, que trabalhou já em Portugal, é o operador do filme para o qual o maestro Modesto Rebollo escreveu a partitura.

Notícias de Itália

● Para a nova emprêsa Cines, de que falámos no nosso último número, o realizador Nunzio Malasomma vai dirigir nos estúdios de Cinecittá o filme GIOCO PERICOLOSO, de que são intérpretes Elsa Merlini, conhecida vedeta do cinema italiano, Renato Cialente e Paolo Stoppa.

● A CHE SERVONO QUESTI QUATRINI é o título dum novo filme, produzido pela Juventus dirigido por Esodo Pratelli segundo um «scenario» extraído da comédia de Armando Curcio. Tomam parte no filme, que o operador Domenico Scala fotografou, os dois grandes cómicos Eduardo e Peppino De Fillippo, Paolo Stoppa, Clelia Matania e Augusto Di Giovanni.

● A I. N. A. C. (Industrie Nazionali Associate Cinematografiche) terminou o filme UNA NOTTE DOPO L'OPERA, dirigido pelos realizadores Manzari e Neroni, de que são intérpretes Beatrice Mancini, Nela Naldi, Mino Doro, Renato Cialente, Luigi Almirante e Attila Radice.

● Está concluída já a montagem do filme que Renato Castellani dirigiu para a sociedade Lux extraído da novela homónima de Alexandre Puskin UN COLPO DE PISTOLA com Assia Noris, Fosco Giachetti, Antonio Centa, Renato Caliente, Ruby d'Alma e Mimi Dugini por intérpretes principais.

● C. L. Bragaglia é o encenador do filme LA GUARDA DE CORPO de que são intérpretes Vittorio De Sica, actor de teatro de grande categoria e que no cinema não tem só, com freqüência, interpretado filmes, como dirigido vários outros, Clara Calamai, Sergio Tozano e Carlo Campanini. O argumento é da autoria de Luigi Bonelli.

Karl Ritter

que realizou «O Patriota» dirige um filme na ALEMANHA

Produzido fora do seu programa, que no princípio da época tornou público e de que falámos largamente em «Animatógrafo» a UFA tem presentemente em realização um filme de exaltação do espírito militar, de cuja direcção encarregou um dos seus mais categorizados realizadores, o Prof. Karl Ritter, que se especializou nos assuntos baseados em factos autênticos da história e de que são exemplos os seus filmes «Patrioten», «Urlaub auf Ehrenwort», «Pour le mérite», Unternehmen Michall», etc.

Essa nova produção da conhecida emprêsa germânica intitula-se «Kaddetten», tendo a história sido «scenarizada» pelo próprio realizador e por Felix Lützendorf.

O argumento do filme decorre em pleno reinado de Frederico o Grande no termo da Guerra dos Sete Anos, em 1760, e foca a acção dum grupo de alunos duma escola militar, cuja idade varia entre os nove e os doze anos, contra um destacamento russo que conquistara a povoação em que a Escola estava instalada. Os pequenos defendem-se valentemente mas não conseguem, por muito tempo, manter-se contra o elevado número dos cossacos. Vale-lhes um seu compatriota que fazia parte, como oficial, do destacamento russo e o qual, para salvar os seus pequenos compatriotas não hesita em passar para as linhas da sua pátria, juntando-se aos garotos, e prolongando assim a luta até que cheguem as fôrças prussianas que desbaratam os asiáticos.

Interpretam o filme nos seus principais personagens Mathias Wieman no oficial, Andrews von Engelman, o conhecido actor de composição que faz neste filme o comandante dos russos, Carsta Löck, que interpreta a figura duma aldeã, Theo Shall, Joseph Keim e Wilhelm Kruger.

A fotografia do filme é de Günther Anders.

Ler e divulgar «ANIMATÓGRAFO» é contribuir para a defesa do Cinema Português

Os estúdios argentinos...

por Natálio Burski

DE «Teatro AL DIA»-NOVA IORCA

O centro produtor de películas da Argentina vai-se concentrando na cidade de Buenos-Aires e arredores, não podendo estabelecer-se em outros lugares afastados da capital, pelas condições muito particulares que tem a indústria de Cinema neste país.

Por um lado, acham-se concentradas em Buenos-Aires tôdas as actividades próprias e afins da indústria, por outro, o estabelecimento dum estúdio fora da capital traria grandes dificuldades aos produtores que não poderiam contar com os mais importantes elementos artísticos.

Estas dificuldades de deslocamento dos elencos para outros lugares, onde as condições de trabalho poderiam ser muito mais vantajosas, fez com que a maioria dos produtores erguessem os seus estúdios nos arredores de Buenos-Aires, ou mesmo dentro da própria cidade e já se podem contar *vinte e um estúdios*, com um total de *trinta e três «plateaux»*.

Isto quere dizer, que calculando à razão de três meses de produção de cada película, cada plateau pode produzir folgadamente quatro filmes por ano o que dá um total de *cento e trinta e dois filmes*, que já é uma interessante capacidade de produção.

As companhias que têm estúdios são as seguintes (indicamos entre parênteses o numero de «plateaux») Argentina Sono Film (2); Argonson (1); Arpel (1); Baires (4); E. F. A. (2); Fasam (1); Lumiton (3); S. I. D. E. (2); Mendez Delfino (2); Metropolitan (1); Nira (1); Ona Film (1); Pampa Film (2); Rayton (1); San Isidro (3); San Miguel (1); S. I. D. E. (2); Rio de la Plata (1); Tecnograf (1); Valle (1); X Films (1).

Os mais modernos e importantes dêstes estúdios são os de Baires- filme, que filmou a primeira produção em 1938 e logo no ano seguinte mandou construir as suas importantes instalações. Estas estão situadas a uns quarenta quilómetros de Buenos-Aires, sôbre o caminho de S. Fernando a Don Torcato.

Na rua que dá acesso ao estúdio fica situada uma tôrre de 27 metros de altura, onde, se instalou o depósito auxiliar de água com uma capacidade de 60.000 litros, e onde estão, além disso, dispostas mais quatro habitações para pessoal de serviço permanente no estúdio. A partir desta tôrre e passando por um arco de mais de 15 metros de largo, há uma ampla avenida com mais de 250 metros de comprimento, rodeada de edifícios de estilo californiano e vascongado.

Depois vem o estúdio pròpriamente dito que consta de nove pavilhões, com as seguintes características:

PAVILHÃO A — Construído sôbre uma superfície de 10 × 30 metros, tem dois andares onde ficam instalados os escritórios da administração, casting, directores, armazém de filmes, oficinas de costura, salas de gravação e salas para ensaios.

PAVILHÃO B — Este pavilhão também com dois andares, numa superfície de 16 × 30 metros. É aí que se encontra o laboratório, as salas de montagem e uma sala de projecção com capacidade para mais de 100 espectadores e uma tela com as medidas correntes dos cinemas.

PAVILHÃO C — Pavilhão de forma circular, onde está instalado o restaurante para técnicos, artistas e extras.

PAVILHÃO D — Tem 10 × 30 metros e abriga a garagem, o depósito geral e central eléctrica.

PAVILHÃO E — Neste pavilhão igualmente com 10 × 30 ficarão instalados os vestuários do pessoal, a carpintaria, a marcenaria, a oficina de tapetes e decorações e a olaria.

PAVILHÕES F-G-H-I — Formam os quatro grandes «plateaux» de 30 × 50 metros cada um. Dois dêles dispõem de piscinas de 10 × 8 metros munidas de dispositivos especiais para se filmarem cenas submarinas.

PAVILHÃO K — Tem dois andares. Aí estão instaladas a central de som para serviço dos quatro «plateaux», a «maquillage» e os camarins. Tem também um depósito de água com capacidade para 60.000 litros.

Na superfície de seis hectares em que está instalado êste estúdio há, ainda, mais uma praça de vila argentina, com os seus edifícios mais característicos, como Igreja, Câmara Municipal, estabelecimentos, etc. Sôbre uma superfície dum hectare preparou-se um terreno acidentado. Reproduziu-se uma rua de cidade com mais de 100 metros de extensão, bem como um rancho crioulo e outras típicas construções argentinas, preparando-se o terreno adequadamente para facilitar os trabalhos de disfarce e filmagem. Finalmente está-se agora preparando o terreno para a criação dum lago e riachos artificiais